

## 80年代アメリカ小説におけるミニマリズム と Raymond Carver の影響

橋 本 博 美

### 1. ポストモダニズムと「時代の文体」

80年代のアメリカ小説を振り返ってみたとき、さまざまな批判を浴びながらも、いわゆるミニマリズム作品と Raymond Carver が及ぼした影響はやはり否めない。今年4月号の『群像』の対談において、古井由吉と高橋源一郎は「個人の文体というのは本来ない」という。すなわち個人の文体とは「いわば偏差値みたいなもので、実際には時代の文体とどうかかわって、どう違うかということ」であり、「多分どの時代にもメインストリームの文体があったり、規範となりやすい文体があったり、反発を呼ぶ文体があった」という見解で一致している。<sup>1</sup> 古井、高橋両氏の言うように「時代の文体」というものがもし存在するなら、80年代アメリカを代表する文体はミニマリズム、いや Raymond Carver であったと、私は考える。そこで本稿において私は、ミニマリズムという用語の乱用がいかにかその本質を誤解させたかを整理しながら、80年代アメリカ文学に与えた Raymond Carver の影響を検証してみたい。

Frederick Jameson は論文「ポストモダニズムと消費社会」の中で、ノーマルな言語や言語的規範が失われた断片化された社会では、各集団は独自の固有言語を話すようになり、その結果そこはスタイルの多様性と異質性しか残されない言語的な孤島と化す、と述べている。<sup>2</sup> 同じ時代、同じ国内、同じ社会に生きていても、現代人は互いに異なった小集団に所属し、同じリアリティーを共有することが少なくなってきた。この認識はまた、

Larry McCaffery が「Pynchon 以後のポストモダン」と題して展開した論の中心的な概念でもある。たとえば、コラージュや言葉の並列、ポップ・カルチャーや科学技術関係の多彩な素材を再構成し、電光石火のスピードで脈絡なく並べ立てるというアヴァン・ポップの代表格的存在である Mark Leyner。インタビューを通して、彼ですら、自分の作品が「リアリスティック」なものとして読まれることを望んでいると知ったとき、McCaffery は、狂気のような速度で展開されるマスメディア (MTV やロックミュージック)、イメージや情報の洪水、リモコンのボタンひとつで50局ものチャンネルに切り替え自由なケーブルテレビといったものが日常的环境となり、携帯電話で株式ディーラーと刺激的な会話をかわしながら、無数の看板が立ち並ぶフリーウェイを猛スピードで疾走するアメリカ人にとっては、Leyner の世界もたしかに現実を忠実に反映させたものだと判断し、「現実や世界観が累乗的に繁茂していき、もはや単一の文体、単一の物語視点、単一の主題では現代アメリカ世界を『最もリアルに描く』ことはできなくなった」と考える。<sup>3</sup>

たしかに、言語の孤島化が急速に進むアメリカでは、Jameson や McCaffery の言うように、「時代の文体」などというものはもはや幻想にすぎないようにも思われる。だが、少なくとも60年代のアメリカではまだこの「時代の文体」は存在していたはずだ。公民権運動、ヴェトナム戦争の勃発といったイデオロギーの強かった社会的背景を反映して、Barth, Pynchon らの実験小説やニュージャーナリズムの文体がメインストリームとなった。そして、70年代後半にはいると、社会の保守化に従い、Updike, Gardner, Cheever といった保守派の作家の復活、77年のBellow、78年のSingerといったユダヤ系作家のノーベル賞受賞、Alex Haley の *Roots* が象徴するような歴史の見直しをこめた伝統的リアリズムが主流となる。

*The American Short Story: 1945-1980* の中で James Robinson が指摘するように、こうして60年代の実験派と70年代の伝統派の対立が治まり、ある程度均衡がとれたのが80年代という言い方もできるかもしれない。<sup>4</sup> ただし、それは均衡なのか、混沌とした何でもありの無秩序なのか。McCaffery や風間賢二の分析<sup>5</sup>を頼りに判断するなら、そこには5, 6, 70

年代から引き続いて活躍している作家に加えて、Don Delillo, William Kennedy らの歴史に素材を得た小説、C. Boyle や P. Auster といった独特な作家、Tim O'Brien を始めとするヴェトナム派、Pynchon を受け継ぐ大型新人 William T. Vollmann, サイバー・パンクの Steve Erickson, Kathy Acker, Mark Leyner, マイノリティー文学 (黒人系の Ishmael Reed, Toni Morrison, インディアン系の Louise Erdrich, その他メキシコ系, アジア系, カリブ系の作家), ゲイ, レズビアン (フェミニスト) の作家たちといった、めまぐるしい群雄割拠状態が、90 年代に入っても続いている。

しかし、上記のリストには 80 年代アメリカ文学界のいたるところで議論され、批判を浴びたある要素が欠けていると、誰もが感じるはずだ。私は今、意識して一連のグループを排除したのである。Raymond Carver, Ann Beattie, Frederick Barthelme, Bobbie Ann Mason, Tobias Wolff, ...。かつて John Barth が *The New York Times Book Review* に載せた有名な論文の冒頭に、「ミニマリスト」として挙げられた作家たちの名前である。<sup>6</sup> その後の用語理解の混迷によって、さらにこのグループに加えられるようになった作家たちとして、Jay McInerney, Jayne Anne Phillips, David Leavitt, Susan Minot, Lorrie Moore, Bret Easton Ellis, Tama Janowitz などを加えてもいい。なるほど 80 年代は歴史上かつてないほど社会の小集団化が進み、単一の文体が時代を支配しない時代となった。だが、新聞、雑誌、文芸誌を賑わし、批判と議論の的となりつつも、書き手読み手双方の文学人口を広げ、文学界に活気を与えたという意味で、これらのいわゆる「ミニマリスト」たちを抜きに 80 年代アメリカ小説を語ることはできない。彼らは紛れもなく、80 年代を代表する要素だったといえよう。ただし、「ミニマリスト」という用語でくくられるこの一連の作家たちに、果たして共通する文学的な「ミニマリズム」要素があるのだろうか。いや、そもそも、文学におけるミニマリズムとは何なのか。そこで次に、ミニマリズムという用語とその実体について考えてみたい。

## 2. 用語「ミニマリズム」が生む誤解と混乱

元来このミニマリズムなる用語は美術の分野からの借用である。千葉成夫によると、60年代に現れた一連の美術傾向に一番早く「ミニマル・アート」というラヴェルを貼った Richard Wollheim (1965) は、その共通点を「芸術的内容が最小限」(have a minimal art content), 「すなわち Ad Reinhardt のように画面自体が極端なまでに無差別に均質(undifferentiated)」か, Rauschenburg のように, 「自然物とか工場生産品のような非芸術的な源」に由来した題材を用いて, 「作品を作品として他から区別するもの (differentiation)」の度合いが極端に低い, という点だとする。<sup>7</sup> (ただしここで例にあげられた Reinhardt は一般にミニマリズムの前の抽象表現主義の作家に属すと考えられているし, Rauschenburg はポップ・アートの作家である。これを見てもミニマリズムの境界の曖昧さがわかる。) これに加えて Barbara Rose は, 内的差異の小ささ (internal differentiation) を指摘する。つまり, 観客が作品を見て, 「一見どんな感情も内容も欠如していることに観客が寒気をおぼえるような」, 機械的非人間性。千葉成夫の言葉を借りるなら「感覚の零度の体験」ということだ。代表的な作家としては, 亜鉛引き鉄板と着彩アルミによる作品の Donald Judd, 蛍光灯を用いた作品の Dan Flavin, 耐火レンガを何十個も連ねた作品の Carl Andre といった彫刻作家。また絵画の分野では, 染み一つ無い平坦な表面, 純粋色, カッチリ描かれた幾何学的な単純形態の作品が特徴の Ellsworth Kelly, ブラック・ペインティングで有名な Frank Stella などがいる。

ほぼ時を同じくして, 音楽の分野でも「ミニマル・ミュージック」という動向がみられた。この種の音楽を世に知らしめた “In C” の Terry Riley, “It’s Gonna Rain” の Steve Reich, La Monte Young, Philip Glass といった作曲家たちの音楽の共通点は「単調な音型を繰り返す, 始まりも終わりもない永続的な音のプロセス」という特徴で, その作品は美術の場合と同じく, 「作曲家の手による有機的構成物というより」, 「増殖する音の現象として聞き手に聴取される」と河西真理は説明する。<sup>8</sup> つまりここ

でも、作品を作品として他から区別するものの度合いの低さ、そして、聴衆の「感覚の零度の体験」ということが繰り返される。

美術にしる音楽にしる、この芸術の極限化傾向の根底にあったものは、ともに「従来の西欧芸術のパラダイムへの反発」という衝動だったといえる。ただし、レットテルに惑わされがちだが、ミニマリズムは決して主義(イズム)ではない、ということを忘れてはならない。Kenneth Baker がいう通り、「アーティストたち自身は、彼等の仕事にふさわしい用語として〈ミニマリズム〉というレットテルを拒むことを除けば、わずかな点においてしか一致することがない」<sup>9</sup> のである。

そうした芸術的、時代的背景を考えてみたとき、はたして80年代に起こった一連の傾向を指して、文学のミニマリズムと呼ぶことが本当に正しいのだろうか。言い換えるなら、なぜ文学のミニマリズムだけが、60年代から20年もの隔りをおいて80年代に突如生まれたのだろうか。このレットテルを文学界において定着させたのは先にのべた Barth の1986年12月の論文とされている。これ以降、手厳しい、そして個々の代表作を分析することもなく十把一絡げ的な「ミニマリスト」たちへの批判論調が相次ぐ事となった。<sup>10</sup> Barth 以前には(1986年4月の *Harper's* 誌上における Madison Smartt Bell の悪名高いミニマリスト総攻撃論文で「ミニマル・スタイル」といった表現は見られるが<sup>11</sup>) ミニマリストというレットテルの定着はみられない。だが、そうした華々しい物議の始まる前の1985年、Frederick Karl が *American Fictions: 1940-80* の第9章「ミニマリズムの可能性」のなかで指摘しているのは、極めて重要なことでありながら、Barth らを初めとする喧騒にかき消されてしまった観がある。Karl はモダンフィクションにおけるミニマリズムの最良の例として Camus の *The Stranger* と Beckett の三部作 (*Morroy*, *Malone Dies*, *The Unnamable*) をあげ、60年代から70年代にかけて、少数ながらミニマリスト(Karl ははっきりこの用語を使っている)と呼ぶべき作家たちが現れてきたとする。その筆頭は Donald Barthelme であり(最も良い例は *The Dead Father*)、ほかに、Joan Didion, J. Kosinski, R. Wurlitzer, T. McGuane の *Panama*, Susan Sontag の *The Benefactor*, *Death Kit*, さらに R. Brautigan を加えても良いという。彼が定義する、ミニマリズム作品の特

徴とは、「読者が語と語の間の空間、吐息と吐息の間の間<sup>ま</sup>、音と音の間の沈黙を関知するような、すべてが断続的な作品。作者は、作品自体であることを拒絶し、撤退するような、退屈に近いものを読者にもたらず。さらに、ミニマリストの作品はたいてい、人生に対する悲観論に基づいており、そこでは通常の目標や抑制はもはや通用しない」という。<sup>12</sup> (Madison Smartt Bell が80年代のミニマリストたちへのあてつけに書いた傑作“Zero db”などにもあてはまる特徴であるが<sup>13</sup>) その断片性、作品自体を拒むような既成文学のパラダイムへの反発、読んだときに読者がひやりとした零度の感覚を味わう、といった一連の特徴がここでも要約されている。そして、彼が代表的作家と指摘する Donald Barthelme の作品と、先にミニマル・アートの例であげた Rauschenburg の作品との（とくにコラージュ手法における）類似性が指摘されているのも見逃してはならない。Karl があげるミニマリズムの代表作（家）を見れば、彼が文学のミニマリズムを美術や音楽と同じく、60年代の実験性の芸術、従来の規範からの逸脱というコンテキストの中で捕らえていることがよくわかる。

実は、Barth の論文でも、このミニマリストとしての Beckett から Barthelme への繋がり是指摘されているのである。<sup>14</sup> しかし、Barth は Beckett の前を20年代の Hemingway に直結させ、Barthelme から後の繋がりをもすぐに80年代の「新しいアメリカ短編小説」の作家へと結び付けてしまう。はたして、Donald Barthelme と80年代の「ミニマリスト」作家たちは文学的に直接つながるだろうか。Ann Beattie の初期作品は Donald Barthelme に似ているという志村正男氏の指摘があるとしても<sup>15</sup>、また Frederick Barthelme が60年代終りから70年代はじめ兄の Donald に小説法を直々に習っていたと告白しているからといって、<sup>16</sup> 彼の80年代の作風（とくに *Moon Deluxe* のスーパーリアルな肌触りなど）には、あまり直接的関連はみられないのではないか。ましてや、Tobias Wolff の自伝的小説 *This Boy's Life* や Bobbie Ann Mason の *In Country* の語りの文体に Donald Barthelme の一体どういう影響をみればよいのか。この点について、宮本陽一郎氏は「自らミニマリズムを標榜したわけではなく、またこのレッテルと間接的にであれ結び付くようなマニフェストを発表したこともなく、それどころか『ミニマリズム』の中心的存在と考えられてい

る Carver や Beattie ははっきりとこのレッテルに対する反発を表明している」というのに、「Barth はミニマリズムという概念が美術や音楽など他のジャンルにおいて果たした役割に一切目を向けず、ただ『ミニマリズム』という語感からのみ連想される “less is more” というバウハウスのモットーをあたかも 80 年代の作家たちが自ら選んだ標語であるかのように見せ掛ける」と非難している。<sup>17</sup> 実際、Barth はこのバウハウスのモットー “less is more” によって、真実を見誤っているといえる。美術的な歴史をさか戻るなら、60 年代のミニマル・アートの源は、同じ装飾や無駄を削る特徴があるとしてもバウハウスではなく、ロシア構成主義やシュプレマティズム、あるいは Mondrian のデ・スティールなどであり、ミニマル・アートは “less is more” などというモットーをそもそももたない。あえていうなら、さきほど述べた西欧芸術のパラダイムへの批判というスタンスであり、その点から見るなら実験小説家の Barth 自身や Pynchon の方が近いのだ。

そうした、概念の履き違えは、先の論文において Barth が定義するミニマリズムの文体の指摘にも現れている。Barth は、①単位、形式、規模②文体③題材の三点に分けてそれぞれの特徴を、

- ①短い単語、短い文章とパラグラフ、超ミニ短編。
- ②修飾語を削り落とした語彙。完全文を避け、複数の述部を捨て、複雑な従属節を使わない簡潔な文構造。比喩的言語をすべて排し、飾り気のない、感情を込めない調子を旨とするいわば削りに削った修辞法。
- ③ミニマルなキャラクター、極力説明をしない極小の道具だて、極小のプロット。

とする。<sup>18</sup> たしかに、Barth がその論文の中で指摘した、Carver や Beattie、F. Barthelme といった代表的な優れた作家の作品の中には上記のような傾向が見られなくもない。しかし、こうした形式的な部分のみを模倣し、「ミニマリズム」のステレオタイプを拡散、固定化させたのは、Carver 以後の亜流作家群であったと思われる。Barth はここでも “less is more” 的な簡略の美という点ばかりを強調して、個々の作家の持つ独特な特徴、あるいは一人の作家における作風の変化を、無視してしまっている。ミニマリズムのように、作家やアーティストたちの自主的な主義やマニフェスト

のない傾向の場合、こうした複数の作家をまとめてその特徴を一般化しようという試みは、あまり意味がないと言わねばなるまい。

たとえば、Raymond Carverなどは作品集一冊ごとに作風を変えていった作家である。Barthが指摘するような特徴を示しているのは、せいぜいが初期の一部から中期の短編集 *What We Talk About When We Talk About Love* (1981) にみられるいわゆる「省略の美」と呼ばれる作品においてであり、その後 Carver は一転して、語りの文体へと変化してゆく。小説の長さも長くなり、また起承転結のない「オープン・エンディング」な作風から物語性と主観性の強い作品へと著しい変化を見せた。その典型的な例は先の中期短編集 *What We Talk About...* に収められた“The Bath”という作品を、二年後の短編集 *Cathedral* において“A Small, Good Thing”というタイトルで二倍以上に加筆、書き換えたことや、はじめて歴史的人物 (Chekhov) の伝記という題材を取り扱った最後の作品“Errand”の物語性などに典型的に見られる。<sup>19</sup>

同様の傾向はミニマリズムの美術や音楽の代表的な作家たちにも見られる。たとえば、Frank Stella は1958年の有名なブラック・ペインティング・シリーズで、塗り潰した黒いキャンバスにひたすら細い白の縞を描き続け、見るものを「感覚の零度」に陥れていた。1968年のインタビューでは、「古い価値を守り抜こうとする連中はみなキャンヴァスにヒューマニスティックな価値を見付けようとする。……だが僕の絵は見えるものだけがそこにあるという事実に基づいている」と述べている。<sup>20</sup>「見えるものだけが見える」というリテラリズム、イリュージョンの徹底的な拒否という特徴が、しかし、70年を境に変化し、それまでの幾何学形から作家自身が任意に形を決定できるような図形の採用、さらには「絵画の物語性、ドラマ性」の容認、80年代後半にはMelvilleの『白鯨』をイメージした作品まで創作している。

また音楽の分野でも80年代に入ると、作曲家たちは反復手法をさらに駆使。作品は長く複雑化して、もはやミニマリズムとは呼べなくなる。Reich はアフリカやバリの音楽に影響を受け、新しい手法を開拓。84年、合唱とオーケストラのための『砂漠の音楽』を書いた。これは、彼が共感する詩人 William Carlos Williams の詩に曲をつけたもので、ここにおい



て彼は声を断片化することなく語らせることに成功した。「ミニマル・ミュージックという用語は1965年から1975年までの作品においてのみ有効」と言い切った Glass もまた、75年からは演出家の Robert Wilson と共同して『浜辺のアインシュタイン』をはじめとするオペラ制作に乗り出すようになった。<sup>21</sup>

こうしてみると、文学、美術、音楽いずれの分野においても、削除と非人称の究極まで突き詰めたあと、物語性、イリュージョンの回復、語りの美といったものに帰っていく傾向が見られる。ミニマリズムは、決して作家個人に固有のものではなく（つまりミニマリストという作家が存在するのではなく、あえていうならミニマリズム作品が存在するだけであり）、極めて一時的な傾向であることがよくわかる。

加えて、80年代に多く輩出した一連の短編作品を中心とした作家たちの特徴を考えたとき、彼等の傾向は基本的に伝統的なリアリズムを踏襲するものであり、「ミニマリズム」なる用語が美術や音楽の分野で呈示したような実験性は、一時期の Raymond Carver や Frederick Barthelme のフォト・リアルな実験的リアリズム<sup>22</sup>など一部の例外を除いては、見られない。結局、John Barth という影響力の強い一人の作家の誤解を含んだ論文が、80年代の新しい短編作家たちに対する不適切なレッテルを普及させ、すぐれた作家・作品もそうでないものたちも無差別に論じられる原因を作った。そして、一部のすぐれた作家の評価や影響力が不当に押し下げられる結果となったと私は考える。

### 3. 80年代に短編ルネッサンスを生んだアメリカの状況

次に視点を变えて、「ミニマリズム」作品発生の共通性、いいかえるなら、80年代という時代に短編小説のルネッサンスともいうべき現象が生まれた状況を考えてみたい。Barth が同じ論文で挙げた6つの状況は、この点に関してもまた、その後のアメリカの知識人の一般的通念となった。すなわち、

- ①全国的にみなぎるヴェトナム戦争の後遺症——「そのことは喋りたくない」

② 1973～76 年の石油危機とそれに関連して生じたアメリカ全体に蔓延していた過剰と浪費に対する反動。

③ アメリカ全体に見られる読書力と作文力の低下。

④ 読書に費やす時間の減少。——テレビやビデオの普及。

⑤ すぐ前の時代に活躍した作家たち（壮大な実験的メタフィクション、すべての様式を使い尽くそうとする maximalist 作家の John Barth や Thomas Pynchon ら）に対する反動。

⑥ アメリカの商業、政治広告の誇張に対する反動。

の六点である。<sup>23</sup> これに加えて、風間賢二は次の三点を指摘する。

⑦ レーガン大統領がとった〈新保守主義〉政策。

⑧ 「生きにくい時代の精神的サバイバル」としての〈ミーズム〉

⑨ クリエイティブ・ライティング・コースの影響。学生数の減少にともない、大学の個性を出すために現れたこのコースは瞬く間に全国的に広がり（全国の大学で 300 を越える）、作家は生活の安定のために講師の職につき、クラスでは時間的な制約のために長編ではなく短編の書き方を教える。かくして、短編しか書けない作家が量産される。<sup>24</sup>

さらに、私の見解としては、④と⑨に関連して、読者側の事情としての、児童文学における 60 年代以降（とくに 1967, 8 年を境に）大量生産されるようになった“problem novel (問題小説)”（批評家によってはニュー・リアリズムとも呼ぶ）の影響と、高校の reading curriculum における YA ものの隆盛ということを指摘しておきたい。Sheila Egoff は 1981 年に *Thursday's Child* の中で、リアリズムの亜流としての問題小説なるジャンルが 60 年代以降大量に生まれている傾向を危惧した。Egoff は問題小説の特徴を次のように要約する。<sup>25</sup>

\* 読者に対して何かを提示し追及して行くというより、たんにその表層を述べるにとどまる。

\* 主人公たちは「大人社会」との疎外から生じる不安や苦悩に苦しんでおり、一様に社会を敵対視している。

\* 語りはたいてい一人称形式で、完璧に主人公中心の告白調である。

\* 使われている語彙が限られている。

\* 語り手が「普通の子供」とであるという理由で、その言及される内容は

狭い範囲に限られている。

\* センテンスおよびパラグラフが短い。

\* 口語的で平板な言葉遣い。ニュアンスに乏しく、無感情と感じられることさえある。

\* 不可欠要素としての無意味な間投詞の使用。

\* セックスがオープンに取り上げられている。

\* 小説の設定はたいてい New York, New Jersey, California 周辺の都会である。

Salinger の *The Catcher in the Rye* に強い影響を受けているとされるこの一連の小説は、上記でみてもわかるように、概して極めて浅薄な文学といわねばならない。しかも、これらの特徴とさきほどの Barth によるミニマリズムの特徴の分析を比べたとき、問題小説が 80 年代のいわゆる「ミニマリズム」のステレオタイプと、文体的にもテーマの扱い方や設定においても、似ていることに驚かされる。代表的な作家としては、80 年代に保守化したアメリカ社会で Moral Majority らのグループによって図書追放の一番の槍玉にあげられた Judy Bloom の他、Paul Zindel, Susan Hinton, 昨年 Mel Gibson によって *The Man Without A Face* 『顔のない男』が映画化された Isabelle Holland, Norma Klein などがある。もちろんそのなかには、Ursulla LeGuin の *Very Far Away from Anywhere Else* などのように文学作品として鑑賞するに足る立派な作品もあるが、多くは 60 年代以降の大人社会の、言語とセックスの解放を反映した、センセーショナルな要素の強い小説である。しかしこの時代、子供はアメリカ史上かつてない困難な問題の山（麻薬、十代の妊娠、親の離婚、家庭の崩壊 etc.）に直面させられていた。親や批評家たちがいかに眉をひそめようとも、当事者である子供達は問題小説を読むことで自らの困難の解決や癒しとし、一方、現実にはこうした問題にまだ直面してない子らもまた、友人たちとの共通話題を得ようとして読んだために、問題小説は空前の人気となった。そして、これらの「軽い」小説に慣れ親しんだ読者が大人になったとき、彼等の好む本が、文体的にも、内容的にも「問題小説」と類似性の強い、若手の「ミニマリスト」たちの本だったとしても不思議はない。実際、David Leavitt はあの有名なエッセイ “The New Lost Generation” の中

で、彼等の世代は子供の頃、*The Kid's Book of Divorce* を読み耽ったと言及しているが、<sup>26</sup> これはさきにあげた問題小説の代表作家 Judy Bloom の *It's Not the End of the World* (1972) のなかで、両親の離婚に直面した主人公の少女が、その問題に関してすでに経験者である友達の少女から「参考に」と言って渡される本である。「ミニマリズム」の第二世代にあたるアメリカの若い作家及び読者たちの子供時代は、まさしく「問題小説」の隆盛期と一致するのである。

また、もう一つの要素として、高校のカリキュラム改革の中で、生徒の文学離れに対応（迎合？）すべく従来のお堅い高尚な純文学作品にかわって生徒に受けの良い、こうしたいわゆるヤング・アダルト小説（Cormier の *The Chocolate War* など）が取り入れられ、ペーパーバックで大量に販売されて一大市場となったこと。これら YA ものはテレビ化や映画化される可能性が高く、そのため非常に商業的価値が上がったことも指摘しておきたい。<sup>27</sup>

最後にもう一点、短編ルネッサンスが商業的に成功した大きな理由として出版社側のマーケティング戦略による理由を見逃すことはできない。

⑩若い編集者と出版社によって作られたブーム——Random House の〈Vintage Contemporary〉、Harper & Row の〈Perennial Fiction Library〉、Scribner の〈Signature Edition〉、Bantam の〈Bantam New Fiction〉など。レコードのアルバムジャケットのような洒落た表紙をつけて、ファッションの小道具としての付加価値を与えたことで、純文学を若者のステイタスにした。

とくに、Vintage の創始者 Gary Fisketjon と Raymond Carver、そして Jay McInerney の関係は今では伝説となっているが、<sup>28</sup> 駒沢敏器はさらに、こうした思い切った戦略を可能にした出版業界の事情として、編集者の世代交代と、そうした編集者の若返りに伴う新人作家の起用を指摘する。<sup>29</sup>

かくして、80年代というこの時期に、短編を創作の中心とする一連の作家が大量に現れることになった。しかし、かれらを括る「ミニマリズム」というレッテルは、それぞれに異なったこれらの発生の事情から見ても、意味をなさないことがわかる。

風丸良彦は評論「カーヴァーが死んだことなんてだあれも知らなかつ

た」の中で、ひとつの交通整理を試みている。<sup>30</sup> 特に大切なことは、「ミニマリスト」として一纏めにされた一連の作家を、彼が三つのグループに分類したということだろう。第一のグループは70年代からすでに活躍し始めていた Carver, Beattie を始め、Tobias Wolff, F. Barthelme, Mary Robinson, Bobbie Anne Mason といった(新保守主義, ニューリアリストとも呼ばれる)大御所たち。二番目が McInerney, Ellis, Michael Chabon, Mary Gaitskill, Tama Janowitz らを代表とする〈MTV ジェネレーション〉の作家たちで、その作品はセックス, ドラッグ, ポップカルチャー, ブランド・ネーム, MTV にあふれ、退廃的な気配が漂っている。さらに第三のグループとして、大学の創作科出身で、Carver らの第一グループ世代に教えを受けた若手の作家たち、Leavitt, Susan Minot, Mona Simpson, David Updike, Lorrie Moore などの一派がある。先にのべた Leavitt のエッセイ “The New Lost Generation” というタイトルが彼等の総称となっており、作風は基本的には第一グループに準じている。このニューロストはさらに風丸氏によって、都市型と農村型のミニマリズムに分けられる。こうした努力は、無差別にミニマリストと呼ばれている作家たちを整然と分類したという点で大いに意義が認められる。ただし、一方で新たなレッテルの混沌を生む危険を孕んでいることも事実ではある。たとえば、「ニューロスト」というレッテル一つをとってみてもその内容は空虚で実体の無いものである。実際、命名の元となるエッセイを書いた Leavitt 本人、執筆から三年後の川本三郎とのインタビューの中で「あんなものは忘れてくれ」と言い、このエッセイの事実上の仕掛け人であった *Esquire* 誌の元編集者 Adam Moss は「ニューロストなど本当は存在しない」と打ち明けている。<sup>31</sup> また、MTV に入れられている McInerney や Ellis も世代的にはニューロストであることに変わりはないし、時に McInerney の作品は都市型ミニマリズムの特徴をも示している。また、都市型ミニマリズムに分類されている Mona Simpson は処女作 *Anywhere But Here* でその力量を示した通り、地域性, 歴史性, 小説としてのサイズ, そして Augusta 家の歴史を四人の女性の視点で語るという Faulkner 的な野心からいっても、そもそもミニマリズムの枠に収まる作家ではない。あるいは逆に、リアリズムというジャンルはさらにダーティー・リアリズム

ムや実験的リアリズムに分けなくて良いのかといった不満を生む。つまり、こうした細分化されたレッテルは、「ミニマリズム」と一纏めに呼ばれる集団の中がさらに小集団化している、というミニマリズムの中のポストモダン現象を証明してはくれるのだが、依然として作家個人の特徴を如実に言い当てるまでには至らないのである。作家たちは、それぞれの集団にきちんと収まっているのではなく、多くの場合、どこかの集団とどこかの集団の共通集合に属していることが多いのだ。

しかし、この事実は逆に、Raymond Carver という極めて優れた作家が、なぜミニマリズム批判に対する避雷針のように一身に攻撃を浴びることになったのかという疑問の答えにもなっている。つまり、この小集団化し、細分化した80年代アメリカの文学状況の中で Carverこそは、すべての集合の共通集合となり得た存在だったからである。

#### 4. すべてのレッテルの共通集合——Raymond Carver

Raymond Carver は自らも認める伝統的なリアリストでありながら、その作品は時として不条理な余韻を漂わせ実験性に満ちていることから、Frederick Barthelme の作品とともに実験的リアリズム、フォトリアリズム、スーパーリアリズムとも呼ばれる。彼はまた、一貫してブルーカラーの人々の日常（の不安）というテーマを扱う故に、Richard Ford らと並んでダーティー・リアリストとも呼ばれる。あるいは、MTV の McInerney を育てた作家として、大学の創作科の教師として、80年代が生んだ『文学界のロッキー』として、ニューロストの作家たちすべてに文体的な影響を与えていることは間違いない。（McInerney がかつて *Random Review* というアンソロジーの編者になって、一年間にわたり全国のあらゆる文芸誌の短編小説を読んだ際、「どの短編も文芸誌に載っているものはすべて Carver 作品の真似だった」ことに驚いた、と語っている。<sup>32)</sup>）さらには、Carver の成功で、それまで金にならないものであった短編小説が、商業的に認められ、短編ルネッサンスと呼ばれるブームを作ったことで、昔からコツコツと優れた作品を書きながらなかなかメジャーになれなかった伝統的で地味な（ミニマリズムには属さない）短編の作家たちにも出版のチャ

ンスを与えるという影響を与えた。すなわち、Andre Dubus や Charles Baxter, Barry Hannah などといった作家たちである。

ところで、Carver がそれほど優れ、影響力のある作家なら、60 年代の初めからすでに書き始めていた彼の作品が何故 60 年代あるいはせめて 70 年代に、売れなかったのだろう。あるいは、なぜ 80 年代でなければならなかったのだろう。Carver は 60 年代からすでに書いていた。たとえ、生活苦で破産宣告を二度も受けようと、病院の雑役夫、ガソリン・スタンドの店員、モテルのマネージャー、そのほか、ありとあらゆる単調な辛い仕事をし、ある土曜日の午後、子供達の山のような洗濯物をかかえてコインランドリーの順番待ちに敗北し、作家たるものがこんな生活をしてはいけないと絶望しながらも、<sup>33</sup> 妻との家庭不和に悩みながらも、アルコール中毒でどん底の状態の時も、彼は書いていたのだ。そして、1967 年には短編 “Will You Please Be Quiet, Please?” が O. Henry 賞に選ばれながら、また 71 年にはメジャー誌 *Esquire* に作品が掲載され、その間もさまざまな賞を受賞し、カリフォルニア大学やアイオワ大学の客員講師の地位につきながらも、第一短編集の出版は 1976 年を待たねばならない。編集者たちは当時誰もが「暗すぎる、こんな暗い小説は今の文化が欲しているものとはちがうから売れない」といって拒絶し続けたという。<sup>34</sup> たしかに、50 年代以降経済成長を続け、大型の車、プールのある郊外の一戸立て住宅、パパとママと子供達の平和で幸福な生活が “Ozzie & Harriet” や “The Cleaver Family” といったテレビのホームドラマを通して、アメリカ中の潜在意識に理想像として刷り込まれていた時代に、Carver の描く日常は余りにビターで、暗かったかもしれない。しかし、一戸建てどころかトレーラーで大人になり、車の国アメリカに生まれながら、子供時代は家に自動車がなくどこへ行くのも歩いていかねばならず、最晩年に金銭的に余裕ができて新型メルセデスを手にいれるまで、三日以上故障せずに走ることのできる車には乗ったことがなかったこの作家にとっては、<sup>35</sup> 彼の描くあの不安感、不条理な喪失感、救いのない状況こそがリアリティーだったのだ。だが、そうした彼のリアリティーが、アメリカの多くの人々の共有するものとなるには、密かに進行していた家庭崩壊が、離婚率 50% を越えるという厳然たる現実として提示された 1979 年を経て、さらにレーガノミクスが一般

市民（とくに中流以下のブルーカラー）にもたらした甚大なダメージを人々が思い知らされる80年代を待たねばならなかったのかもしれない。

Carverの未亡人Tess Gallagherは、Carverの死後*The Guardian*紙のインタビューで、「1980年代中期にCarverの作品がアメリカ国内だけでなく、世界各国で高い評価を受けた理由は何だと思うか」と尋ねられ、「その質問に答えるために、私は主にレーガン時代とそれにつづくブッシュ政権下で、アメリカにどのようなことが起こったか、そして起こっているかについて語ることになった」と書いている。<sup>36</sup>レーガン政権期にアメリカ政府が行った弱者切捨て政策とそれによる社会底辺層への皺寄せは、80年代がすすむにつれてやがてブルーカラーを切実におそい、さらにはホワイトカラーのプロフェッショナルにまで及んでいく。この時はじめて、Carverの描く、決して声高な思想も、政治への不満も述べない（あるいはそういうことを認識すらしていない）登場人物たちの、日常生活にふとしたきっかけで俄かに生じた暗黒の奈落に落ちていくような脅威（menace）を、Tessの言うブルーカラーの人々だけでなく、ホワイトカラーもプロフェッショナルたちもみな、共有できるリアリティーとして感じ取ることとなったのだ。

そして、その際に80年代の読み手の共感をいっそう促した原因として、考えられることがある。それは柴田元幸が指摘するように、Carverが主人公の「悲惨」な状況を「悲惨」として描かない、ということだろう。<sup>37</sup>苦しみにめげず強く生きる人々の姿といったプロレタリア的な脳天気でもなく、60年代風に「制度」や「社会」の陰謀に対する怒りや反逆へとエキサイトするのでもなく、一段高い外部から哀れみをかけて描くのでもなく、自分自身どっぷりとそのリアリティーに浸りながらも決して主人公たちの「痛みに過剰な意味付けを付すこと」なく、あえて「憤りも共感も排して」淡々と描く。そのスタイルが逆に、「70年代、80年代の随所に感じられた虚脱感、無力感の最良の表現のひとつにな」ったという柴田氏の意見に私は共感する。



## 5. まとめ

こうして、80年代アメリカの「時代のセンチメント」を肉体感覚でとらえ、それを作品世界に表現したことで、Raymond Carver はミニマリズムという枠組みを越えて、他の多くの作家に影響を与えた。

80年代のアメリカ文学に Raymond Carver が与えた影響についての、William Stull の分析はきわめて明晰である。

- ①ポストモダンの後に、リアリズムを再構築した。
- ②短編小説のルネッサンスの先鞭をつけた。
- ③これまでずっと埋もれた存在であったアメリカン・ドリームのダークサイドに住む人々のための証人となった。
- ④指針と実例を示すことによって、若い世代の作家をインスパイヤした。<sup>38</sup>

あえて、③の点について付け加えるなら、Michael Foley は揶揄をこめて Carver を『文学界のロッキー “a kind of literary Rocky”』と呼んだが、<sup>39</sup> 彼はけっして安易なヒーローではなかったのである。ワシントン州ヤキマのアル中の木材作業員の息子が、苦勞のすえ、アメリカを代表する大作家、そして名門シラキュース大学の教授におさまリ、流行のイタリア趣味のスーツに身を包み、最新型のメルセデスを乗り回す。たしかに、一見絵に描いたようなアメリカン・ドリームの具現者像である。この人生の大きな変化は当然ながら彼の作品にも作用した。先にも述べた通り、アルコール中毒から立ち直った 1981 年の短編集 *What We Talk About...* を境に彼は作風を変えて行くことになる。省略の美から語りの美への変化はまた、脅威と不条理とコミュニケーション不能の人生に一条の救いが見え、意志の疎通、相互理解を回復しようとする人生肯定への変化でもあった。しかし、Carver の場合、晩年の社会的な安定(成功)を得たあとも、その創作姿勢として、権力をもった社会的勝者が自分が昔所属していた社会の人々への恩返しや贖罪のために、一段高い視点あるいはドブから這い出た成功者の視点でその人達の代弁をするといったことにはならない。1983 年 Mildred and Harold Strauss 賞の第一回受賞者に選ばれて、年間三万五千ドルを

五年間にわたって支給されることになり、完全に生活が保証された後も、彼はあいかわらず家族親戚からの要求に絶えず苦しんでいたと言う。引越し魔の母親に振り回されたり、親戚の無心に苦しめられる中年男といった、晩年の作品“Boxes”や“Elephant”に描かれる主人公たちの苦悩にもそれが表れている。Tess Gallagher が言うとおり、Chekhov の中に死ぬまで農民の血が流れていたように、Carver の中にもその死の時までブルーカラーの血が脈々と流れていたのだろう。

Carver の後続の数多くの作家たちが、ステレオ・タイプ、浅薄と批判されるのは、彼等があくまで Carver の表層的文体を模倣するにとどまり、彼が骨身にしみて実感していたような時代の精神、時代の苦悩といったものを共有することに失敗しているからだ。Carver が 80 年代の終焉とともに亡くなり、ミニマリズムを巡る喧騒もうたかたの夢のように消え去った 90 年代の今、あの大量に生まれた作家群はどうなってゆくのだろうか。たとえば、Tobias Wolff や Richard Ford といった中堅の作家たちは、あの頃つけられた“dirty”だの“new”だのといった形容詞をすでに脱却しており、今後も伝統的なリアリズム作家として確実に残っていくだろう。若手の中でも、Leavitt はゲイ小説の方向に進み始めたし、Ellis などは、90 年代に入って「猟奇小説」などの猛非難を浴びる作品 *American Psycho* (1991) を出し、いっそう悪評を高めたが、それなりに新たな分野を開拓したとも言える。また、Lorrie Moore, Mona Simpson, Debra Spark らの力のある女性作家たちも、かつてのレッテルなどに囚われることなく、Ann Beattie などの優れた先輩の後を継いでゆくことだろう。そして、当然ながら消えてゆく多くの作家作品もあるはずだ。昨夏、ニューヨークのホイットニー美術館で、先頃亡くなったミニマリズム彫刻の代表作家 Donald Judd の追悼展を見る機会があった。それらの作品を目の当たりにしたとき、私は、あの「感覚の零度」の新鮮な体験、「見る」行為に集中を余儀無くされる「力」といったものを、20 年の歳月を越えて今も色褪せること無く感じ取ることができた。一方で、この 3 月に東京のワタリウム美術館で見た「フルクサス展」(ニューヨークを中心に、ハプニングやイベントといった「行為」を表現形式としたグループ。ミニマリズムなどと同じく 60 年代アートにおいて、従来の美術の既成概念を解体し、反芸術的動

向の先駆けを成す運動体だった)は、その自己満足的な傲慢さが目立ち、まさしく、祭りの後、60年代の燃焼の残滓としか思えない展示であった。「50年後に僕らのうちだれかがまだ存在しているとしても、もう僕らの作品がどれも読まれていないことだってある。」という Jay McInerney の心配は、Judd とフルクサスに対して歴史が行った審美的淘汰の例を見ても、大いに起こり得ることだろう。

しかしそれでも、確実に残る作家、作品というものはある。今年7月、Carverをはじめ多くの現在活躍中のアメリカ作家にインタビューを行い、すぐれたインタビュー集 *Alive and Writing* (1987) などを出版している Larry McCaffery と Sinda Gregory 夫妻が来日した際、Gregory 女史に Carver とのインタビューの印象を尋ねる機会があった。彼女によると、死のほぼ二年前に行われたそのインタビューの折、Carver は非常に “happy man” という雰囲気を漂わせていたという。私生活でも仕事の上でも充実し、社会からも認められた作家としての満足感であったのだろうか。加えて、Sinda はこう言い切った。「彼ほど同時代のそして、その後の若い作家たちに影響を与えた作家はほかにいない」と。

混沌とした小集団の集まりと化し、時代の文体といった共通性を失いつつあった 80 年代のアメリカ文学界。とくに、その中でも「ミニマリズム」という語のもつ紛らわしさ、そして加熱したブームの中で質の低い作品が大量生産された結果、多くの誤解と批判を生むことになったいわゆる「ミニマリスト」たちの中で、Raymond Carver という作家は小集団の枠組みを越境し、それらすべての共通集合となることで、単なるミニマリストという存在を超越した。共有するリアリティーが多様化し、それにともなって共有する文体が稀薄化した状況の中で、しかし彼こそが 80 年代の時代の文体だったのであり、その影響はこれからも生き続けるだろう。

#### 注

- 1 古井由吉・高橋源一郎対談「表現の日本語」『群像』(講談社, 1995 年 4 月号) 166-67.
- 2 Fredrick Jameson, 室井尚・吉岡洋訳「ポストモダニズムと消費社会」『反美学』(勁草書房, 1987) 204-05.

- 3 Larry McCaffery, 巽孝之訳「ピンチョン以後のポストモダン」『ポジティブ01—ポストモダン小説, ピンチョン以後の作家たち』(書肆風の薔薇, 1991) 256.
- 4 James C. Robinson, "1969-1980: Experiment and Tradition," *The American Short Story 1945-1980: A Critical History*, Gordon Weaver ed. (Boston: Twayne Publishers, 1983) 108.
- 5 風間賢二「反ミニマリストの逆襲」『ユリイカ』(青土社, 1990年2月号) 98-105を参照。
- 6 John Barth, "A Few Words About Minimalism," *The New York Times Book Review* (December 28, 1986) 1-2, 25. 文中における引用は岩元巖訳「ミニマリズムについて」『ユリイカ』(1987年10月号) 94-101を参考にさせていただいた。
- 7 以下, この段落の Wollheim と Rose によるミニマリズムの定義については, 千葉成夫『ミニマル・アート』(リプロポート, 1987) 20-21より(「感覚の零度の体験」については p.128より) 引用。またミニマリズムの歴史的な流れと解釈について, 同書を参考にさせていただいた。
- 8 河西真理「ミニマリズムの音楽」『みづゑ』(美術出版社, 1990年冬号) 90.
- 9 Kenneth Baker, 篠田達美訳「ミニマリズム——状況の芸術」『みづゑ』(1990年冬号) 151. このほか, 6, 70年代には映画の世界でもミニマリズムの影響が見られた。構造映画 (structural film) の名で流通したこの種の映画は, Andy Warhol のフィックス・ムービーから大きな影響を受けている。Warhol の代表的な作品としては, さまざまな男や女たちのキス・シーンだけをフィックス・カメラの撮りっぱなしで撮影した "Kiss" (54分) や, 画家の Robert Indiana がマッシュルームを食べるところを同じくフィックス・カメラで撮影したサイレント作品 "Eat" (45分), そして Warhol 映画の中でももっとも伝説的な作品で, 1964年6月25日, 午後8時から翌日の夜明けにかけて8時間, エンパイア・ステート・ビルをフィックス・カメラで取り続けた "Empire" などがある。西嶋憲生はこれらいずれの作品も, 「その物語的・非人称的な視線が逆にカメラという〈機械〉を, フィルムという時間をもった〈物質〉を浮上させた」と評している。「ミニマリズムの映画」『みづゑ』(1990年冬号) 94.
- 10 Carol Iannone, "The Fiction We Deserve," *Commentary* (June, 1987) 60-92. Charles Newman, "What's Left Out of Literature," *The New York Times Book Review* (July 12, 1987) などがその代表としてあげられる。
- 11 Madison Smartt Bell, "Less is Less," *Harper's* (April, 1986).
- 12 Frederick R. Karl, *American Fictions: 1940-1980* (New York: Harper & Row, 1985) 384.
- 13 Madison Smartt Bell, "Zero db," *Zero db* (New York: Penguin Books, 1987) 146-55. ストーリーは, 仕事にも恋にも失敗した音響効果技師の「私」が, 失意

の思いを己の声の反復に集中させることで紛らわそうと、自分のグチる声を録音する、という奇妙な物語である。Ending に近い一節を引用する。

Through the headphones I can hear myself saying words like "Why will no one help me?" and "I've failed, I've failed." These words come back to me at half-second delay, fixed already on the tape and in the past, and they sound ugly and fatal. And the tape is overloading, distorting into noise.

Operator error. I turn the level down.

Over and over, I repeat new words:

I didn't want to hurt the dog.

I didn't want to hurt the dog... 中略

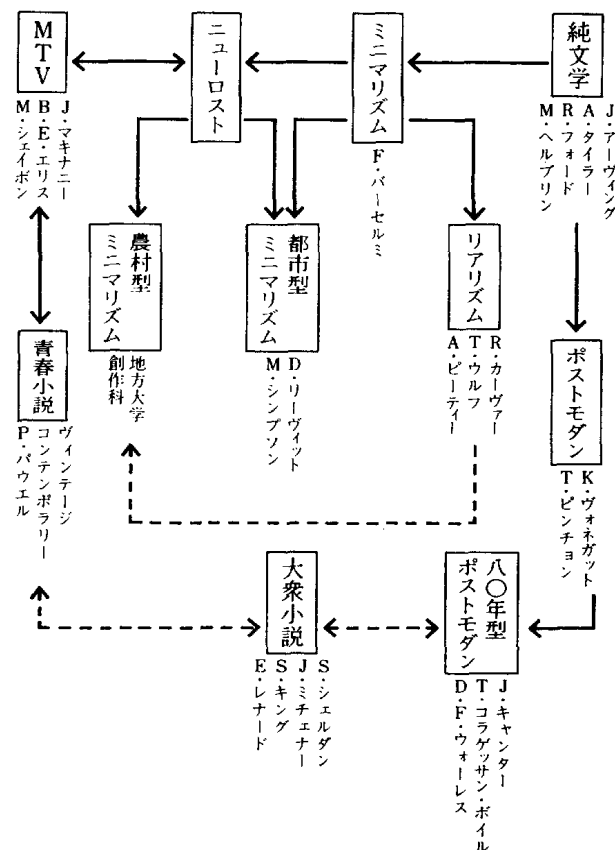
Listen. Listen. Listen. We can never be too attentive to our world.

文体は切り詰めたミニマル・スタイル。大きな物語の起伏もない。しかし、語句、センテンスのリズミカルな反復により、あたかも、Reich や Riley の反復音楽、〈ズレ〉の手法のミニマル・ミュージックを聞いているような効果と、激しいスピード感、Leos Carax の映画を見るような疾走感を残す。その意味で、まさしくこの作品こそ、80年代のミニマリズム作品の代表であると、私はみている。

- 14 Carver 自身は、この Barth のエッセイについて "I thought John Barth's recent essay in *The New York Times Book Review* was one of the best things that has been said on the subject." と高く評価し、とくにその理由の一つとして、Barth が Beckett や Emily Dickinson をミニマリスト作家として論じている点を挙げている。*Conversation with Raymond Carver*, eds. Marshall Bruce Gentry and William L. Stull (Jackson and London: University Press of Mississippi, 1990) 206 参照。
- 15 志村正雄「ニューリアリスト瞥見」『ユリイカ』(1987年臨時増刊号) 123.
- 16 Frederick Barthelme, "On Being Wrong: Convicted Minimalist Spills Bean," *The New York Times Book Review* (April 3, 1988).
- 17 宮本陽一郎「静寂と具体性の詩学」『ユリイカ』(1990年6月号) 192-99. 宮本氏の Barth 論文批判はきわめて的確で示唆に富んでいる。
- 18 バース, 「ミニマリズムについて」 97.
- 19 Carver の文体の変化と作品書き直しの問題については、拙稿「Raymond Carver の書き換えの問題」『東海英米文学』(東海英米文学会, 1996年3月発行予定) 第5号を参照されたい。
- 20 大坪健二「フランク・ステラの変貌——レリーフ絵画の成立とその発展」『みづゑ』(1991年夏号) 15.
- 21 音楽のミニマリズムとその後を巡る状況に関しては、「Contemporary Music—音楽はどこへいくのか」と題して特集した『現代思想』(1985年5月

号)が参考になる。なかでも「ミニマリズムの展開」という Steve Reich と Michael Nyman の対談や「ケージ以降に音楽は始まる」と題した松平頼暁, 近藤譲, 細川周平の三氏による座談会は興味深い。

- 22 Frederick Barthelme と実験的リアリズムについては拙稿「20 世紀の『荒地』比較論——Barthelme が描く 80 年代の荒地 “Fish” を中心に」『南山英文学』(南山英文学会, 1992 年 1 月) 第 16 号を参照されたい。
- 23 バース, 「ミニマリズムについて」98-100 を参照。
- 24 風間賢二, 「反ミニマリストの逆襲」98-100。
- 25 Sheila A. Egoff, *The Thursday's Child* (Chicago: The American Library Association, 1981) 66-79. 翻訳については拙訳「問題小説について」『児童文化』(東海児童文化協会, 1986 年 16 号~1987 年 19 号) を参照。
- 26 David Leavitt, “The New Lost Generation,” *Esquire* (May, 1985) 88.
- 27 Kenneth L. Donelson & Alleen Pace Nilsen, *Literature for Today's Young Adults* (Glenview: Scott, Foreman and Company, 1980) 7 参照。
- 28 この辺りの事情については『Switch Special Issue』(扶桑社, 1988) の「ゲイリー・フィスケットジョン・ドキュメント」18-23 に詳しく書かれている。
- 29 駒沢敏器「American Literary Climate '80s」『翻訳の世界』(バベル・プレス, 1989 年 9 月号) 60-68。
- 30 風丸良彦『カーヴァーが死んだことなんてだあれも知らなかった』(講談社, 1992) 43 より, 著者の御厚意を得て転載の下図を参照のこと。



- 31 川本三郎「イーストハンプトンの憂鬱」『Switch Special Issue』42-49 および「新雑誌『7 Days』を訪ねて」『Switch Special Issue』136-38 参照。なお、Leavitt のエッセイは、本人は否定しているが、世代論としてある意味で当を得ている。ベビー・ブーマーと新人類に挟まれて、「無個性の個性」というべき達観した世代の特徴を、このエッセイはよく掴み、代弁していると思われる。
- 32 サム・ハルパート編、小梨直訳『レイモンド・カーヴァーについて語るとき…』(白水社、1993) 89. Jay McInerney とのインタビューを参照。  
また、*The Seattle Review* の編集者 Nicholas O'Connell から、自分の文体が及ぼしている影響を意識しているかと尋ねられて、Carver は最近自分の作品のパロディーをいくつか読んだことや、Iowa 大学で「Carver 書きまねコンテスト」が行われたことなどに言及したうえで、“I'm aware of the fact that a lot of young writers are trying to write more or less the way I write.” と認めている。
- 33 Raymond Carver, “Fires,” *Fires* (New York: Vintage Contemporaries, 1989) 32-33.
- 34 『レイモンド・カーヴァーについて語るとき…』95. Douglas Unger とのインタビューを参照。
- 35 Tess Gallagher, “Carver Country,” *Carver Country* (New York: Charles Scribner's Sons, 1990) 8-19 参照。
- 36 Gallagher, “Carver Country,” 10.
- 37 柴田元幸「無名性の文学」『ユリイカ』(1990年6月号) 158-67.
- 38 William L. Stull 「『カーヴァーズ・ダズン』のための序文」『レイモンド・カーヴァー傑作選』(中央公論社、1994年) 5-13.
- 39 Michael Foley, “Dirty Realist,” *London Review of Books* (May 2, 1985) 12.